E. Destranges

PROSERPINE DE CAMILLE SAINT-SAENS

U d'/of OTTAWA
39003001147247

ML
410
.S15
D32
1895

ÉTIENNE DESTRANGES

Une Partition méconnue

PROSERPINE

DE

CAMILLE SAINT-SAËNS

ÉTUDE ANALYTIQUE

PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
(SOCIÉTÉ ANONYME)
33, Rue de Seine, 33

1895

Tous droits réservés

PROSERPINE

DU MÊME AUTEUR :

Le Chant de la Cloche, de VINCENT D'INDY.
Collot d'Herbois à Nantes.
Dix Jours à Bayreuth.
F. Halévy (épuisé).
Les Interprètes musicaux du Faust de GŒTHE (épuisé).
Notes de Voyage.
L'Œuvre théâtral de Meyerbeer.
Samson et Dalila de C. SAINT-SAËNS.
Souvenirs de Bayreuth.
Le Théâtre à Nantes depuis ses origines jusqu'à nos Jours (1430-1893).
Tannhæuser.
L'Evolution musicale chez Verdi.

POUR PARAITRE PROCHAINEMENT :

Les Femmes de Wagner.

EN PRÉPARATION :

Les Troyens de H. BERLIOZ.
Les Oratorios de CÉSAR FRANCK.
Esquisses wagnériennes.

ÉTIENNE DESTRANGES

Une Partition méconnue

PROSERPINE

DE

CAMILLE SAINT-SAËNS

ÉTUDE ANALYTIQUE

PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
(SOCIÉTÉ ANONYME)
33, Rue de Seine, 33

1895

Tous droits réservés

ML
410
.S15 D32
1895

A

MON AMI

A. MAHOT

E. R.-D.

Une Partition méconnue

PROSERPINE

DE

CAMILLE SAINT-SAËNS

ÉTUDE ANALYTIQUE

Les différentes tentatives théâtrales du grand musicien qui a nom Camille Saint-Saëns n'ont pas été, en général, des plus heureuses. Depuis cinq ans seulement, *Samson et Dalila*, cet admirable chef-d'œuvre si longtemps délaissé, a pris place au répertoire. *Phryné*, charmante bluette, a seule, de prime abord, captivé la faveur du public. Quant aux autres partitions du maître, depuis la *Princesse Jaune* jusqu'à *Ascanio*, malgré nombre de choses intéressantes, malgré certaines pages absolument supérieures, comme le quatuor de *Henri VIII*, par exemple, elles n'ont jamais pu se maintenir au théâtre.

Je n'ai pas l'intention de rechercher ici la cause de cette défaveur, d'établir si, dans ces

échecs successifs, le librettiste n'a pas une part considérable ; si, de son côté, le compositeur n'a pas fait fausse route en voulant trop concilier parfois l'ancienne et la nouvelle école. Je veux simplement étudier de près la partition qui, après *Samson et Dalila,* me paraît être la mieux venue dans la série des opéras de M. Saint-Saëns. Cette œuvre, dont l'insuccès fut absolument immérité, reprendra, j'en suis persuadé, un jour ou l'autre, la place qui lui appartient. Il en sera, tôt ou tard, de *Proserpine* comme de *Carmen.*

Si le travail qui suit peut ne pas être inutile à avancer cette heure, je m'estimerai heureux de l'avoir entrepris.

Proserpine fut jouée à l'Opéra-Comique le 15 mars 1887. L'interprétation, confiée à Mmes Salla et Simonnet, à MM. Taskin, Herbert, Cobalet, etc., etc., était fort honorable. Le succès fut incertain. Le second acte plut beaucoup ; on en bissa même le finale, mais les troisième et quatrième actes, — les plus beaux peut-être, — laissèrent le public froid. La presse, tout en constatant l'immense talent du maître, fit de nombreuses réserves, notamment sur les derniers actes. Bref, cette œuvre, tour à tour charmante et passionnée, ne fut pas comprise, et M. Carvalho la retira de l'affiche après quelques représentations.

Depuis 1887, l'éducation musicale du public

a fait d'énormes progrès. *Lohengrin*, *Samson et Dalila*, *Le Rêve*, enfin et surtout la *Walkyrie*, qui a marqué le triomphe définitif de l'art wagnérien en France, ont fait sentir une bienfaisante influence. Sans aucun doute, *Proserpine* serait accueillie aujourd'hui avec faveur, et les passages les plus critiqués en 1887 seraient, avec raison, les plus admirés maintenant.

M. Camille Saint-Saëns, en prévision d'une reprise de son œuvre, a apporté quelques changements à la seconde édition que les éditeurs Durand et fils viennent de faire paraître. Ces remaniements, qui portent sur les troisième et quatrième actes, ne sont pas tous très heureux. Quelques-uns mêmes me paraissent regrettables.

Avant d'aborder l'étude de la partition, indiquons d'abord, en quelques lignes, le sujet du poème. Ensuite, nous entrerons en même temps dans les détails du drame et dans ceux de la partition.

M. Louis Gallet a tiré le livret de *Proserpine* d'une pièce de M. Auguste Vacquerie. Cette œuvre, écrite du temps de la jeunesse du poète, alors qu'il était l'un des plus brillants satellites de Victor Hugo, est d'un romantisme quelque peu échevelé. M. Louis Gallet a légèrement remanié le drame primitif et l'a un peu adouci. Mais la pièce de

M. Vacquerie ne nous importe, en somme, que comme première inspiratrice de la partition de Saint-Saëns, et c'est le sujet de celle-ci qu'il faut narrer.

La scène se passe en Italie, en plein XVIe siècle. Proserpine, riche et belle courtisane, aime le seigneur Sabatino; mais, consciente de sa déchéance, elle garde secrètement cet amour dans son cœur. Le jeune homme lui a fait la cour; elle l'a repoussé, car elle sent bien qu'il ne l'aime pas; il voudrait la posséder comme les autres, pas davantage. Or, Sabatino, qui aime la sœur de son ami Renzo, est soumis par celui-ci à une épreuve bizarre. Peu confiant en la vertu trop récente de Sabatino, Renzo, avant de lui accorder la main d'Angiola, lui impose l'obligation de prouver d'une façon éclatante qu'il n'existe entre Proserpine et lui aucune relation. Sabatino fait à la courtisane une déclaration impertinente et se fait chasser par elle. Sur ces entrefaites, le bruit du prochain mariage du jeune homme parvient aux oreilles de Proserpine. Alors, la jalousie entre dans le cœur de cette femme, qui pourtant n'a jamais voulu se donner à celui qu'elle aime. Elle attire dans un guet apens la jeune Angiola, essaie en vain de l'intimider et de la faire renoncer à son mariage. Ne pouvant rien en obtenir, elle court chez Sabatino. Là.

elle se roule à ses pieds, s'offrant à lui, le suppliant de l'aimer, ne fût-ce qu'une heure. Sabatino, qui attend sa fiancée, reste inflexible. Celle-ci arrive à son tour. Cachée derrière une tapisserie, Proserpine assiste à l'entrevue des deux amoureux. Furieuse, elle se rue sur Angiola, le poignard à la main. Sabatino l'arrête. Elle tourne alors son arme contre elle-même et se tue. Dans la première version, Proserpine frappait Angiola et était tuée ensuite par Sabatino. Le nouveau dénouement, plus rapide que l'ancien me paraît préférable. Tel est, dans ses grandes lignes, le poème qui a inspiré la partition de Saint-Saëns. J'en ai négligé les épisodes, tour à tour tendres, comiques ou terribles; ce sera pour tout-à-l'heure.

Ce livret, malgré ses allures de mélodrame, est pourtant le meilleur qui soit échu à Saint-Saëns. Le compositeur, et avec raison, a renoncé, cette fois, à traiter un sujet historique. *Proserpine* est, en somme, la vieille, l'éternelle histoire de la courtisane amoureuse. Malgré le panache un peu romantique arboré par les personnages, les sentiments qui les agitent sont bien humains, leurs passions sont de tous les temps. Le côté que j'appellerai purement décoratif du drame n'a, ici, aucune importance; le côté psychique demeure, seul, au premier plan. Nous allons voir

maintenant comment le compositeur l'a traduit.

Wagnérien de la première heure, M. Saint-Saëns n'est pas resté, du moins en paroles, fidèle à ses enthousiasmes de jadis. Bien de ses admirateurs, et je suis de ce nombre, ont souvent été attristés par certaines idées émises, durant ces dernières années, par le grand musicien, à qui l'Art, je ne dis pas l'art français, mais l'Art tout court, est redevable de *Samson et Dalila*, de la *Danse macabre*, de la *Symphonie en ut mineur* et de tant d'autres belles œuvres. Malgré tout, M. Camille Saint-Saëns est trop profondément artiste et musicien pour que ses partitions, — en général du moins, aient été atteintes par ses boutades d'écrivain. *Proserpine*, notamment, montre que le compositeur, tout en n'abdiquant jamais sa personnalité, n'en a pas moins subi d'une façon considérable l'influence du maître de Bayreuth, puisqu'il a suivi, dans son œuvre, les préceptes principaux du grand réformateur : la fusion du drame et de la musique et l'emploi des *leitmotive*.

De même que je l'ai fait pour une œuvre précédente (1) du même auteur, je vais essayer de fixer la signification des thèmes

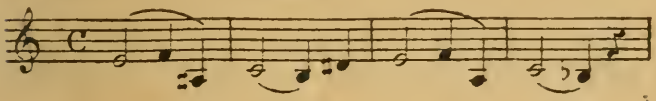
---

(1) Etienne Destranges. *Samson et Dalila*. Etude analytique. G. Fischbacher, éditeur, Paris.

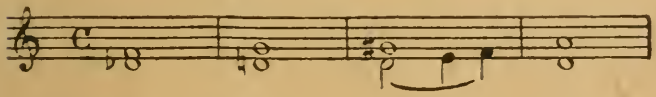
conducteurs de *Proserpine* et d'indiquer leurs retours et leurs transformations dans la marche du drame.

ACTE PREMIER

Un court prélude, divisé inégalement en deux mouvements, l'un *andante con moto*, l'autre *allegro*, précède le lever du rideau. Deux des principaux thèmes de la partition y sont exposés. Le premier, d'une intensité d'expression fort grande :



se rapporte à Proserpine (p. 1, m. 1 et suiv.) (1). Il débute chanté par les seconds violons, les altos et les violoncelles ; à la seconde mesure, il est soutenu par les hautbois ; il est continué ensuite par les premiers violons, les bassons et les cors. Le second motif, qui apparaît (p. 1, m. 11, 12, 13, 14) aux hautbois, doublés par les violons,



symbolise l'*Aspiration à l'amour*, qui rem-

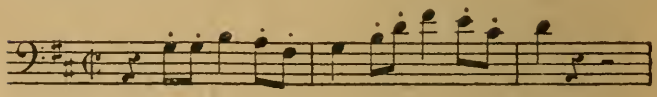
(1) Les exemples musicaux sont reproduits avec l'aimable autorisation de MM. Durand et fils, éditeurs de la partition.

plit le cœur de Proserpine dégoutée de son métier de fille. Page 2, mesure 3, je signale, mais sans y attacher d'importance, une curieuse ressemblance avec le début du *leit-motiv d'amour* des *Maîtres Chanteurs*.

Le rideau se lève sur les jardins du palais de Proserpine, l'opulente courtisane italienne à l'esprit fantasque, qui passe avec une égale facilité des bras d'un seigneur à ceux d'un manant :

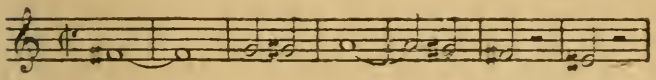
Tous se valent pour elle ! Une chose lui plaît,
C'est de dire au marquis : « J'aime autant ton valet ».

Pendant un mois, Proserpine a tenu sa porte close, puis, tout à coup, elle a annoncé une fête, à laquelle nombre de jeunes seigneurs sont accourus. Ceux-ci vont et viennent, s'entretenant de leur hôtesse et de ses fantaisies. Tout ce dialogue est traité d'une façon charmante. Un motif d'importance secondaire, mais que l'on rencontre néanmoins plusieurs fois pendant les premières scènes, celui de la *Galanterie*,



se fait entendre aux violoncelles, puis aux altos (p. 8, m. 7 et 8). Le thème de *Proserpine* paraît de nouveau, page 10, mesures 8, 9, 10 et ensuite page 12, mesures 1 et suivantes, à

l'entrée de la courtisane. Celle-ci s'avance lentement, pensive, regardant à la dérobée dans les groupes. *Sabatino n'est pas venu!* murmure-t-elle à part. Les jeunes gens s'empressent autour d'elle ; leur propos sont soulignés à l'orchestre par le motif de la *Galanterie*. Mais Proserpine n'est pas d'humeur à les écouter ; elle passe sans répondre, tandis que les instruments à cordes commentent sa *Tristesse*

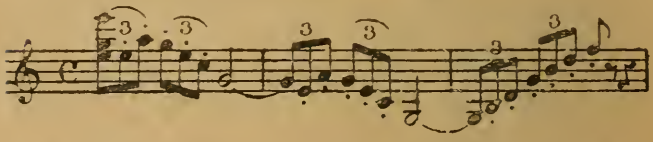


en une superbe phrase, d'une douloureuse mélancolie (p. 14, m. 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14). Pourtant, ses adorateurs ne se découragent pas. Deux d'entre eux, Orlando, puis Ercole, la supplient avec une amoureuse ironie. Cet *andante (alla siciliana)*, comme l'a catalogué le musicien, est fort gracieux dans sa tonalité de *si* mineur. L'accompagnement, avec son contre-chant confié à la flûte, plus loin au hautbois et enfin, à la *coda*, au premier violon, est d'une délicatesse adorable. Commencée par un ténor, continuée par un baryton, cette *sicilienne*, puisque *sicilienne* il y a, se termine avec les deux voix.

Proserpine, le front toujours chargé de nuages, n'a rien entendu. Elle s'éloigne et disparaît dans le jardin à travers les buissons

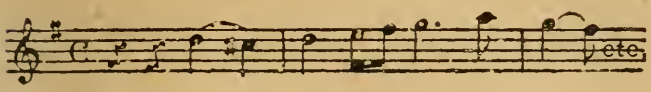
de lauriers roses, sous l'ombre des grands pins parasols. Les jeunes seigneurs la suivent. Cependant, l'homme qu'elle cherchait tout à l'heure anxieusement dans les groupes, arrive en scène, presque poussé par l'ami qui l'accompagne. Renzo soumet alors Sabatino à la bizarre épreuve dont j'ai parlé plus haut. Le jeune homme a beau jurer à son futur beau-frère que Proserpine l'a toujours repoussé, Renzo est incrédule et trouve extraordinaire que cette *universelle*, comme il l'appelle, — un peu moderne *universelle!* pourquoi pas *horizontale*, tout de suite! — ait résisté. Il force donc Sabatino à faire une nouvelle déclaration à la courtisane; il jugera après s'il peut, sans inconvénient, lui accorder la main de sa sœur.

Cette scène, d'une psychologie quelque peu étrange, n'en contient pas moins, au point de vue musical, nombre de choses ravissantes. Deux nouveaux *leitmotive* y font leur apparition. Le premier est celui de *Sabatino*,



que les premiers violons exposent (p. 21, m. 3, 4, 5). Il se maintient à l'accompagnement pendant la plus grand partie de la scène. Le second, — une véritable mélodie, — chanté

par les violons et les violoncelles, (p. 29, m. 10, 11, 12, 13),



symbolise les nouvelles aspirations de Sabatino vers un idéal de pureté et son désir de trouver enfin la paix du cœur dans l'*Amour conjugal.*

Le dialogue des deux jeunes gens est d'une déclamation très juste. Il faut citer particulièrement la phrase de Sabatino : *Pourquoi me demander cette épreuve insensée?* et l'*animato* du même : *Ne crains plus que mon âme change*, bâti sur le thème de l'*Amour conjugal.*

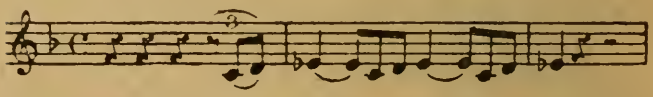
Toujours suivie de sa cour, Proserpine reparaît. A la vue de Sabatino, elle tressaille. Sous le prétexte que la comédie va bientôt commencer, elle éloigne les seigneurs, qui se retirent, pendant qu'on entend dans la coulisse une gracieuse pavane. Dans cette courte scène, les thèmes de *Proserpine*, de l'*Aspiration à l'amour* et de la *Galanterie* se font entendre successivement.

Proserpine reste seule; le quatuor ramène le motif de la *Tristesse*, précédant un *adagio* de quelques mesures seulement, mais d'une réelle beauté, où la malheureuse femme exhale son désir :

Amour vrai, source pure où j'aurais voulu boire
Ne t'offriras-tu pas à mes lèvres en feu ?

Le motif de l'*Aspiration à l'Amour*, légèrement modifié, forme la base de ces deux pages.

Sabatino s'approche doucement de Proserpine, plongée dans son rêve. En apercevant le jeune homme, son cœur bondit de joie, mais elle se remet vite et affecte avec lui un ton glacial. Avec une élégante impertinence, Sabatino lui demande la raison de la rigueur qu'elle lui montre. Un nouveau motif, l'*Amour repoussé*, se fait jour (p. 41, m. 10, dernier temps, 11, 12).



Raillez ! vous n'obtiendrez pas même ma colère, répond la courtisane, tandis que le thème de la *Tristesse* et celui de *Proserpine* passent de nouveau à l'orchestre. Mais Sabatino continue. Alors, brusquement du cœur trop chargé de la jeune femme, s'échappe le cri de sa misère. Son infâme métier de fille l'écœure ! Ah ! l'amour, le véritable, le pur amour, celui qui ne se vend pas pour de l'or, mais qui s'achète par un échange d'âmes, c'est celui-là qu'elle voudrait connaître, qu'elle voudrait donner, mais que tous ceux qui l'entourent, insouciants et frivoles, ne sauraient lui rendre qu'en argent ! De plus en plus, Proserpine s'exalte ; arrivée enfin au pa-

roxysme de son désespoir, elle jette à Sabatino ces paroles : *Vous me demandez de vous aimer! Prenez garde qu'un jour je ne vous prenne au mot.* Cette scène est d'une allure superbe. Il faut remarquer surtout ces deux passages : *Avec vous faut-il que je raisonne...* et : *Si j'aimais ainsi qu'une autre femme...* A signaler dans ce dernier un autre *Leitmotiv*,

celui de l'*Amour vrai*, exposé par le hautbois (p. 47, m. 8) (1). En entendant Proserpine lui répondre sur ce ton, Sabatino trouve qu'il est inutile de laisser la conversation s'égarer sur un terrain aussi brûlant. Avec cette cruauté, souvent inconsciente, de ceux qui aiment ailleurs, et restent aveugles et sourds aux passions d'autrui, il poursuit sa fausse déclaration en en accentuant encore le côté ironique. Il ne demande pas d'amour à la courtisane ; qu'elle l'aime seulement comme elle a... aimé tous les autres. Pour le repous-

(1) Ce thème découle de celui de Proserpine. On pourrait, à la rigueur, le considérer comme une forme abrégée de ce dernier. Cependant, la façon dont il est employé, rend préférable de l'admettre comme un motif distinct. En réalité, il apparaît pour la première fois page 45, mesures 10 et 11.

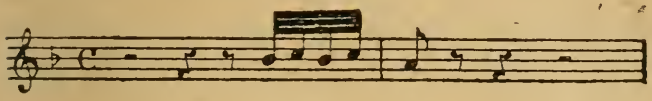
ser, le croit-elle donc pauvre? A cette dernière insulte, Proserpine se révolte et elle chasse Sabatino. Cette seconde partie de la scène n'est pas moins bien traitée que la première. Les phrases de Sabatino sont d'une élégance, d'une légèreté pleine de désinvolture. Les thèmes de *Sabatino*, de *Proserpine*, de l'*Aspiration à l'amour*, de l'*Amour vrai*, de l'*Amour repoussé* se succèdent à l'orchestre, commentant en quelque sorte psychologiquement les états d'âme des personnages.

Sabatino parti, Proserpine, dans un court monologue d'une déclamation superbe, souligné par le motif qui lui est propre et par celui de l'*Aspiration à l'amour*, laisse, pour la troisième fois, échapper sa rancœur. L'homme qu'elle aime en secret vient de l'insulter. Son désespoir ne connaît plus de bornes.

Je suis riche! ô dégoût de l'amour acheté!
Riche! qu'il passe un pauvre, et, s'il veut, je me livre!
Un mendiant!

Son vœu va être exaucé. Des serviteurs surviennent, poussant devant eux un homme en haillons. C'est un nommé Squarocca, bandit de la pire espèce, qui vient d'être surpris en train de voler. Une idée folle passe par la tête de Proserpine. A tous les sei-

gneurs, qui la tiennent sous le joug d'infamie, elle va rendre mépris pour mépris. Un rapide dessin (p. 58, m. 3 et 4),



silhouette la figure de Squarocca.

La scène qui suit est d'une amusante fantaisie. Très difficile à traiter musicalement, elle a inspiré néanmoins à Saint-Saëns une des pages les plus réussies de sa partition.

Le sévère auteur de tant d'œuvres du genre le plus élevé a, fait curieux à noter, un goût prononcé pour les plaisanteries musicales. Le *Carnaval des animaux*, *Gabrielle de Vergy* ont depuis longtemps révélé à ses intimes ce petit côté de sa haute personnalité. La délicieuse partitionnette de *Phryné* l'a fait connaître au public; certaines scènes de *Proserpine* pouvaient déjà le faire pressentir.

Mais revenons au bandit et à la courtisane, que nous avons laissés en tête-à-tête. Cette dernière interroge Squarocca. Que préfère-t-il? un palais ou une prison, le vin de Syracuse ou une eau croupie, un carcan de fer à son col ou les bras d'une jeune femme? Squarocca, d'abord étonné, finit par répondre ca-

valièrement : *Vous m'embêtez, Madame !* (1) Mais Proserpine lui fait comprendre qu'elle ne plaisante pas : *Dis ! le carcan ou moi.* Le bandit n'hésite pas. Elle lui prend le bras pour la fin de la fête. Un ravissant accompagnement, plein d'une spirituelle délicatesse, rehausse encore cette curieuse scène.

Les invités sortent du palais et envahissent de nouveau les jardins. Quelle n'est pas leur stupéfaction en voyant l'étrange compagnon de leur belle hôtesse. Charmante aussi cette scène et traitée avec un entrain qui ne tombe jamais dans la vulgarité. Tout-à-coup, le nom de Sabatino frappe l'oreille de Proserpine. Deux seigneurs parlent du mariage prochain de leur ami avec la sœur de Renzo. A ces mots, qui la frappent au cœur, Proserpine pâlit. L'infâme ! et tout-à-l'heure encore, il osait... Ah ! elle se vengera !

PROSERPINE (à Squarocca)

... Tout te doit être égal,
Le bien comme le mal.

SQUAROCCA

Je préfère le mal.

PROSERPINE

Puis-je te demander une preuve de zèle ?

---

(1) Je ne sais quels scrupules ont fait changer dans la nouvelle partition ces mots par ceux-ci : *Finirez-vous, Madame ?*

SQUAROCCA

Lorsque vous m'avez pris, j'ai dit : elle est trop belle
Pour ne pas exiger quelque chose de laid !
S'il ne faut que tuer, comptez sur mon stylet.

Mais, pour l'instant, c'est l'heure de l'orgie. Le finale, espèce de *brindisi*, exposé par Proserpine, repris par le chœur, est d'une inspiration commune, qui détonne dans cet acte d'une si rare distinction d'idées. C'est une tache malheureuse. Il est regrettable que l'auteur, pour sa nouvelle version, n'ait pas songé à remanier ce passage, seule partie vraiment faible de l'œuvre.

ACTE II

Le second acte, entièrement de l'invention de M. Louis Gallet, est, en réalité, un pur hors-d'œuvre ; mais il a inspiré à Saint-Saëns des pages tellement gracieuses que je ne me sens pas la force de reprocher au librettiste ce retard apporté à l'action.

Le prélude, d'une idéale douceur, prépare bien à la scène qui va se passer dans un couvent de jeunes filles. Une phrase d'une grande pureté d'inspiration, chantée par les bois, fait tous les frais de cette page symphonique, dont l'instrumentation (quatre corps, harpe, violons, altos, violoncelles) est d'une exquise sonorité.

Le rideau levé, nous nous trouvons dans le cloître du couvent où Angiola, la sœur de Renzo, a passé son enfance. Dans la chapelle, au milieu des accents de l'orgue, retentit un charmant *Ave Maria*. Peu à peu, le cloître se remplit de religieuses et de pensionnaires. Celles-ci entourent Angiola, toute pensive. Elles lui parlent de mariage, mais la jeune fille répond tristement, car elle croit que l'intention de son frère est qu'elle reste au couvent. Au moment où elle va se retirer avec ses compagnes, une sœur lui annonce la visite de Renzo.

Ce début est d'une réelle fraîcheur. Toutes les phrases d'Angiola sont délicieuses. Renzo arrive gaiement et, après avoir échangé quelques mots avec sa sœur, il introduit Sabatino. C'est avec une douce émotion qu'Angiola voit entrer ce dernier, car elle a secrètement donné son cœur à l'ami de son cher Renzo. Avec une bonhomie toute paternelle, le jeune homme préside à ces rapides fiançailles. Cette scène, d'une grande délicatesse de touche, contient nombre de choses tout à fait charmantes. L'*Andantino* de Sabatino : *Comment dire bien ce que je veux dire*, est une agréable mélodie. Saint-Saëns a évité adroitement la banalité qui guettait ce morceau par la variété des mesures. Regrettons, en passant, deux défectuosités prosodiques, —

syllabes muettes tombant sur des temps forts — (p. 116, m. 16, et p. 118, m. 4). Il faut signaler aussi l'*allegro* : *O joie immense !...* sous lequel les violons soupirent amoureusement la mélodie de l'*Amour conjugal*. La cadence de cette phrase, tombant sur la tierce, est d'un effet ravissant. Deux passages remarquables encore sont l'*andantino : Allez, ô vous que j'aime*, et l'ensemble : *Effeuillons en riant....* où la voix de Renzo se joint, au bout de quelques mesures, à celles d'Angiola et de Sabatino. Dans cet acte, il n'y a pas, à proprement parler, de nouveaux *leitmotive* à signaler. Le thème de Sabatino revient plusieurs fois dans les scènes II et III.

Au moment où les fiancés vont se séparer, le cloître est envahi par une foule de mendiants. Les jeunes filles leur font une distribution de pain. Squarocca, déguisé en pèlerin, erre parmi les groupes, examinant Angiola à la dérobée.

Proserpine a raison d'avoir peur,

murmure-t-il, en voyant la beauté de la jeune fille.

Contrairement à celui du premier acte, ce finale est un pur chef-d'œuvre. Le groupement des voix, l'arrangement des parties, la distinction de l'idée mélodique, la belle sonorité des ensembles, tout concourt à faire

de cette dernière scène une des meilleures pages de Camille Saint-Saëns.

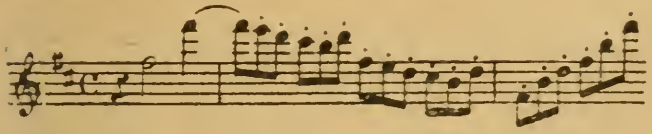
ACTE III

A partir d'ici, le compositeur a fait subir à sa partition certains remaniements, sur lesquels il y a des réserves à faire.

La scène se passe dans les montagnes, près d'un campement de gitanos. L'acte commence par une tarentelle, qui n'offre rien de remarquable. Le motif de Squarocca annonce l'arrivée du bandit, que ses camarades croyaient perdu. Ici reparaît l'accompagnement de la scène du premier acte entre Proserpine et Squarocca. Le chœur de *gitanos*, qui vient ensuite, ne vaut pas grand'chose. Tout ce début n'existe pas dans la version primitive. Il a été ajouté pour plaire à cette partie du public qui condamne d'avance un opéra sans ballet et sans chœurs nombreux. Saint-Saëns a fait là une concession des plus regrettables. Ces pages, qui n'ont aucun rapport avec le drame, n'ont même pas l'excuse d'être, comme le second acte, un hors-d'œuvre intelligent, traité par le musicien d'une façon supérieure.

Proserpine, sous un costume de bohémienne, est venue attendre dans la montagne Squarocca, qu'elle a envoyé espionner An-

giola au couvent de Turin. L'acte commençait jadis ici. Le bandit rend compte de sa mission. Une atroce jalousie s'empare de la courtisane, quand elle apprend qu'Angiola est belle. Renzo et sa sœur sont partis le matin de la ville. Sabatino les a précédés la veille. Squarocca a dressé habilement une embuscade : Angiola ne tardera pas à tomber aux mains de sa rivale. Cette scène entre les deux complices est dramatiquement traitée. Le passage où Squarocca décrit la beauté de la jeune fille est fort gracieux. Trois nouveaux *leitmotive* prennent place désormais dans la trame symphonique. Le premier, un rapide dessin, confié à la flûte, page 164, mesures 3, 4, 5,



s'applique au *Désespoir* de Proserpine ; le second, qui paraît page 164, mesures 11, 12, 13, aux bassons et aux contrebasses,

peut être dénommé thème de l'*Embuscade* ; le troisième, très expressif, est exposé par le hautbois, page 167, mesure 11.

Il symbolise la lancinante *Jalousie* qui remplit l'âme de la courtisane amoureuse (1).

Squarocca s'en va guetter les voyageurs. Proserpine demeure sur le seuil d'une hutte grossière, plongée dans ses amères réflexions. Que veut-elle? Pourquoi est-elle venue? Peut-elle donc espérer empêcher ce mariage maudit? Et quand bien même! Sabatino l'aimerait-il après? Dire qu'elle l'a repoussé, quand il s'offrait, lui qu'elle aime, lui qu'elle adore! Hélas! c'est qu'elle comprenait bien qu'il la voulait posséder seulement, qu'il ne l'aimait pas! Ah! ne pouvoir être aimée. Qu'elle torture! Et, dans un élan de douloureux lyrisme, Proserpine évoque la divinité mythologique dont elle porte le nom :

O déesse infernale, à qui mon nom me mêle,
Ma sombre royauté de la tienne est jumelle,
Nous sommes, ô ma sœur, deux reines sans soleil!
Toi, loin du jour, moi, loin de l'amour, deuil pareil!

Ce long monologue est admirable d'un bout à l'autre. Au commencement du récit, le cor anglais redit le thème de la *Jalousie*. Plus loin, amenant une adorable phrase mélodique

---

(1) Les indications paginales ci-dessus se rapportent à la nouvelle édition. Dans l'ancienne version, ces thèmes apparaissent, celui du *Désespoir*, page 149, mesure 3, 4, 5; celui de l'*Embuscade*, page 150, mesure 2, 3, 4; celui de la *Jalousie*, page 153, mesure 11.

en *si* majeur, le hautbois soupire tristement celui de l'*Aspiration à l'amour*. Le motif du *Désespoir* retentit, aussi lui, plusieurs fois, pendant l'invocation à la déesse des enfers, page où la grandeur de l'inspiration égale l'élévation du style et qui, à mon humble avis, est l'une des plus belles que Saint-Saëns ait écrites. Une transformation du motif du *Désespoir* clôt ce morceau de premier ordre (1).

Squarocca revient. Il annonce à Proserpine que la voiture qui porte Renzo et Angiola arrive. Par ses soins, un trait se rompra pendant la montée voisine, et le voyage du frère et de la sœur se trouvera interrompu. Le bandit, pour indiquer aux voyageurs en détresse qu'il y a une habitation de ce côté, entonne une chanson à laquelle la tonalité prédominante de *fa* dièse mineur donne une fort originale physionomie. A l'accompagnement reparaît, de temps en temps, le thème de Squarocca.

Mais voici Renzo et Angiola. L'accident, bien combiné, a eu lieu à l'endroit voulu et force est aux voyageurs d'interrompre leur

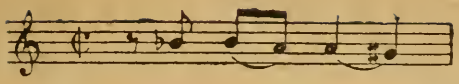
---

(1) Sauf l'invocation à Proserpine, qui existe dans l'ancienne édition, cette scène est entièrement nouvelle. Le début du monologue (version primitive) est loin de manquer de valeur. Néanmoins, la nouvelle version vaut incontestablement mieux.

route. Squarocca s'offre aimablement à réparer le dommage ; il a des cordes, des courroies. Pendant qu'avec Renzo il ira jusqu'à la voiture, Angiola restera avec la bohémienne, à qui, en enfant curieuse, elle veut demander la bonne aventure. Rien de bien particulier à signaler dans cette scène. Le thème de la *Jalousie* et celui de *Squarocca* se maintiennent à l'accompagnement.

Proserpine, restée seule avec Angiola, lui examine la main et l'étonne par sa perspicacité. Elle va se marier ; ce soir même, son fiancé l'attend. *M'aime-t-il bien?* demande naïvement la jeune fille. *Malheur à lui s'il t'aime!* répond la bohémienne, qui fait alors tout son possible pour dissuader Angiola d'épouser Sabatino. Celle-ci, d'abord effrayée, se remet peu à peu et tient tête à la prétendue *gitana*, qu'elle devine bien maintenant n'avoir jamais dit la bonne aventure. Proserpine, aveuglée par la colère, ne se contient plus. Angiola appelle son frère, qui ne peut venir à son secours, car, lui aussi, il est tombé dans le piège, et Squarocca l'a garrotté à un arbre.

Ce dialogue des deux femmes est très vigoureusement rendu. La phrase de Proserpine : *Le ciel dit anathème à votre mariage*, a beaucoup d'allure : P. 192, m. 4, le quatuor fait entendre le motif suivant :



qui désigne la *Haine* de la courtisane pour la jeune fille. Ce thème revient plusieurs fois dans le courant de la scène. Celui de la *Jalousie* reparaît aussi, page 190, mesure 1, et page 196, mesure 2, cette fois en valeur augmentée.

Squarocca revient. *Garde-la jusqu'à demain! Je veux le revoir avant elle!* lui dit Proserpine, et elle part précipitamment. Au loin, on entend des coups de feu. Renzo a été délivré par des soldats. Il accourt. Squarocca est arrêté. Dans la nouvelle version, cette scène a été considérablement raccourcie. C'est encore là un remaniement malheureux. A quoi bon supprimer les quelques phrases de Squarocca, qui complétaient bien la physionomie romantique de ce bandit italien, et qui avaient, en outre, l'avantage de révéler à Renzo et à sa sœur le nom de la fausse bohémienne ?

ACTE IV

Dans la version primitive, un long entr'acte sépare cet acte du précédent. Le mouvement haletant, précipité du début, semble vouloir dépeindre la course fiévreuse de Proserpine à

travers la montagne. Les thèmes de *Proserpine* et de l'*Aspiration à l'amour* reparaissent dans la suite de ce morceau symphonique d'une incontestable valeur. Ces pages ont disparu dans la nouvelle édition. Il est certain qu'un intermède aussi développé, malgré tout l'intérêt musical qu'il possède, ne venait guère à propos au dernier acte. Le compositeur aurait pu néanmoins en faire un résumé au lieu de le supprimer entièrement.

Maintenant, le rideau se lève un peu brusquement sur l'appartement du palais de Sabatino, où se dénoue le drame. Le jeune homme attend sa fiancée avec impatience. Il trompe son attente en pensant à la pure enfant qui va bientôt lui appartenir. L'*andante* qu'il chante est d'une inspiration délicate et tranquille, qui rend bien les sentiments dont son âme apaisée est maintenant remplie. Page 203, sous l'exclamation : *O joie! elle sera ma femme!* le motif de l'*Amour conjugal* est heureusement ramené.

Brusquement, la porte s'ouvre et Proserpine vient tomber aux pieds de Sabatino stupéfait. Mille paroles brûlantes s'échappent de sa bouche. Elle l'aime à la folie! Si elle l'a repoussé jusqu'ici, c'est qu'elle craignait d'être pour lui un objet de dégoût. Maintenant, que lui importe! Qu'il la prenne, elle est à lui! Elle le veut, elle l'aura, ou ils mourront en-

semble. Au milieu de cette scène terrible, on entend le roulement d'une voiture. C'est Angiola et Renzo qui arrivent. Sabatino désigne à Proserpine une porte latérale et court, en toute hâte, au devant de sa fiancée.

Cette scène, point culminant de l'œuvre, est magnifique d'un bout à l'autre. La sincérité de l'accent dramatique, l'étroite fusion de la musique et des paroles en font, dans l'école française, le pendant du duo de *Carmen*. Au moment où la courtisane arrive, le violoncelle solo gémit le *leitmotiv* qui lui est affecté; celui de l'*Amour vrai* paraît ensuite aux premiers violons et aux hautbois; enfin, celui de l'*Aspiration à l'amour* revient sous les paroles: *J'ai voulu t'arracher de mon âme insensée!* Toute la supplication de Proserpine: *Ecoute, je souffrais...*, de la page 209 à la page 213, est d'une intensité d'expression remarquable. Outre le thème de l'*Amour vrai*, page 211, et celui de l'*Amour repoussé*, page 212, on retrouve aussi, pages 209 et 211, deux phrases d'accompagnement déjà parues au premier acte, dans la scène entre Sabatino et Proserpine. Quand celui-ci repousse la malheureuse, en invoquant son prochain mariage, la mélodie de l'*Amour conjugal* passe encore à l'orchestre. Superbe, le cri de désespoir de Proserpine:

Tu comprends que voici maintenant une porte,
Dont je ne puis franchir le seuil qu'aimée ou morte!

[La prière de Proserpine se fait de plus en plus ardente. Elle se traîne aux genoux de Sabatino, s'offrant à lui avec une inconsciente impudeur. Ah! ce n'est plus la fière créature du premier acte, qui, jalousement, cachait à tous, même à l'intéressé, sa passion profonde; maintenant, c'est une humble mendiante, qui demande quelques bribes d'amour. Toutes ces pages passionnées sont remarquablement rendues. Successivement, les thèmes du *Désespoir* et de l'*Amour vrai* passent à l'orchestre. Quand la courtisane supplie Sabatino de la prendre au moins pour quelques jours, le dessin qui souligne, au premier acte, la jolie scène où Proserpine s'offre à Squarocca, est ramenée à l'accompagnement. J'apprécierai plus loin l'opportunité de ce rappel. A remarquer la belle phrase : *Je suis à tes pieds*...] (1).

Sabatino sorti, Proserpine ne s'éloigne pas. Elle se cache rapidement, pendant que gronde le thème de la *Jalousie*. Angiola entre avec son fiancé tout ému du récit du danger qu'elle a couru. L'orchestre, à l'arrivée de la jeune fille, s'apaise, s'adoucit. Proserpine,

(1) Les parties comprises entre les signes [ ] ont été supprimées dans la nouvelle édition. On ne saurait trop regretter cette étrange coupure d'un des plus beaux passages du dernier acte.

la rage et le désespoir au cœur, assiste à l'amoureux entretien des jeunes gens, dont les deux voix chantent à l'unisson une longue phrase mélodique, qui ne manque pas de charme : *Viens! suivons dans la lumière....* Le *trio* est complété par Proserpine, dont la haine ne se contient plus. Elle surgit tout-à-coup de sa cachette et se précipite, le poignard levé, sur Angiola. Sabatino l'arrête à temps. Tout croule autour de la courtisane. Violons, altos, violoncelles exhalent *fortissimo* le motif de *Proserpine*, que l'altération d'une note revêt d'une morne tristesse, et, tandis que le cor anglais soupire celui de l'*Aspiration à l'amour*, la malheureuse se tue. Au quatuor et au basson, revient encore ce dernier thème, précédé de celui de l'*Amour vrai*. La phrase de Proserpine mourante : *Mon malheur cesse*, est d'une merveilleuse et tragique beauté. *Soyez heureux*, murmure-t-elle, et elle expire. Alors, une dernière fois, s'élève de l'orchestre ce motif de l'*Aspiration à l'amour*, qui, en lui-même, résume tout le drame. Proserpine a voulu aimer et être aimée. Elle n'a pu. La fatalité de sa déchéance première l'a condamnée à ne jamais connaître cet amour sincère et régénérateur qu'elle rêvait. Et elle meurt de son impuissance à pouvoir inspirer, non plus un désir brutal, mais un sentiment élevé.

*
* *

J'ai déjà dit, au commencement de cette étude, que *Proserpine* me paraissait être, après *Samson et Dalila*, l'œuvre dramatique la mieux venue de Camille Saint-Saëns. J'ai essayé d'en faire apprécier les beautés par la minutieuse analyse précédente; il ne me reste plus qu'à présenter quelques considérations générales.

Comme je l'ai démontré par des citations nombreuses, l'auteur a constamment, dans sa partition, employé le système du *leitmotiv*. Déjà, dans *Samson et Dalila*, on peut relever quelques thèmes conducteurs; *Henri VIII* en contient davantage; enfin, *Ascanio*, opéra postérieur à *Proserpine*, en est surabondamment pourvu (1). Selon moi, c'est dans l'œuvre qui nous occupe que Saint-Saëns a fait le plus habilement usage du *leitmotiv*. Dans *Ascanio*, les thèmes subissent des transformations plus nombreuses, ils sont *triturés* davantage, ils sont intercalés dans la trame symphonique avec une maîtrise plus éblouissante peut-être, mais, et cette critique s'adresse aussi à ceux d'*Henri VIII*, ils possèdent un défaut capital.

---

(1) Voir mon étude sur *Samson et Dalila*, celle de M. Hippeau sur *Henri VIII* et celle de M. Malherbe sur *Ascanio*.

Un bon *leitmotiv* doit avoir deux qualités. Il doit être non seulement *caractéristique*, mais surtout *caractérisé*, c'est-à-dire qu'il faut qu'il ait une physionomie si frappante que, du premier coup, il se grave dans la mémoire de l'auditeur. Or, dans *Ascanio* comme dans *Henri VIII*, les *leitmotive* manquent absolument de ces qualités. Ils sont *quelconques* ; ils ressemblent à ces gens que vous coudoyez depuis dix ans dans la rue sans que leur figure ait jamais pu fixer sérieusement votre attention. Dans *Proserpine*, au contraire, les motifs ont, presque tous, un relief particulier. Néanmoins, leur emploi peut parfois prêter à la critique. C'est ainsi que le retour, au dernier acte, du dessin d'accompagnement de la première scène entre Proserpine et Squarocca ne se justifie guère. M. Saint-Saëns me dira peut-être que la courtisane, dans les deux cas, s'offre à un homme, et que le retour du thème était tout indiqué. Je ne le crois pas. La situation, en effet, n'est pas la même. Quand Proserpine veut se donner à Sabatino, c'est par amour ; quand elle se livre à Squarocca, c'est par vengeance et par dépravation morale. Le raisonnement du compositeur, en admettant qu'il l'ait fait, et on doit l'admettre, car on ne peut croire qu'un homme comme Saint-Saëns ait agi sans raison, est purement

spécieux. Des subtilités pareilles, dignes d'un casuiste, sont absolument contraires au sens dramatique du *leitmotiv*. Le système des thèmes conducteurs, dont Richard Wagner a fait dans ses œuvres un si merveilleux usage, n'est admissible qu'à la condition que ces thèmes soient logiquement employés.

Il faut regretter encore, dans *Proserpine*, la réapparition de certains motifs auxquels il est impossible de donner une signification bien précise et qui reviennent, on ne sait pourquoi, dans des situations différentes. Par exemple, le motif sur lequel les paroles suivantes sont chantées par Renzo, p. 22 : *Je serai très ravi de t'avoir pour beau-frère*, reparaît p. 33, m. 1. précédant le thème de *Proserpine*, au moment de la rentrée en scène de celle-ci, puis p. 40, m. 1, au début de la scène entre Sabatino et Proserpine, et ensuite p. 110, m. 12 et suiv., quand Renzo annonce à Angiola qu'il la marie. Si cette dernière apparition se trouve expliquée par la première, il n'en est pas de même des deux autres.

Malgré ces restrictions, *Proserpine* n'en est pas moins une œuvre des plus remarquables. Chaque acte possède une physionomie bien particulière, ce qui donne à l'ensemble de l'ouvrage, sans que l'unité en soit le moins du monde rompue, une variété

qui n'avait nullement besoin d'être augmentée par les *adjutorium* sans valeur que j'ai déplorés plus haut : *saltarelle, chœur de gitanos* (1).

Une chose qu'il faut admirer aussi dans cette partition si intéressante, ce sont les accompagnements. Outre les *leitmotive*, base principale du tissu symphonique, on trouve, à chaque instant, de délicieux dessins d'orchestre, des broderies ravissantes, semées à pleines mains par un musicien pour qui le contrepoint et la fugue n'ont pas de secrets.

L'instrumentation, toujours solidement basée sur le quatuor, ne saurait non plus être passée sous silence. Elle est admirable d'un bout à l'autre de l'œuvre, pleine de couleur, de variété, de sonorités agréables, d'éclats brillants, de poétiques demi-teintes.

Proserpine a subi le sort commun à la plupart des belles œuvres. D'ailleurs, ce drame lyrique d'un de nos plus grands musiciens était peu fait pour le public d'un théâtre où de misérables productions, comme *Mignon* et les *Dragons de Villars*, sont encore en honneur.

Le jour où une troisième scène lyrique

---

(1) On ne saurait trop souhaiter qu'à la reprise de son œuvre, M. Saint-Saëns rétablisse l'ancien commencement et l'ancienne fin du troisième acte.

sérieuse s'élèvera à Paris, *Proserpine* y aura sa place toute marquée. Alors, j'en ai l'intime conviction, le public reconnaîtra combien il s'est trompé, et il fera fête à la partition méconnue aujourd'hui, demain triomphante.

Nantes. — Imp. F. Salières, rue du Calvaire, 10.

Universitas
BIBLIOTHECA
Ottaviensis

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance

The Library
University of Ottawa
Date Due

11 OCT. 1989
28 SEP. 1992
JAN 17 1996
JAN 08 1996
OCT 01 1996
SEP 23
OCT 26 2004
DEC 01 2004

a39003 001147247b

CE ML 0410
.S15D32 1895
C00 DESTRANGES, PROSERPINE
ACC# 1433907